Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Philosophischen Fakultät Sektion I

der

Kgl. Ludwig-Maximilians-Universität München

eingereicht am 5. Juli 1904

von

Hans Ankenbrand
aus Würzburg.

Naumburg a. S.
Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdruckerei).
1905.

Die vollständige Arbeit wird als 35. Heft der von Prof. Breymann und Prof. Schick herausgegebenen Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie erscheinen.

Meinem lieben Onkel

Herrn Pfarrer Ankenbrand in Geldersheim

aus Dankbarkeit

gewidmet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552301_0115

Einleitung.

Allgemeines. Der Geisterglaube in England. Das Wunderbare im Drama. Die verschiedenen Gattungen von Geistern. Welche Rolle spielt der Geist im Drama? Seneca, Vorbild der Engländer. Der Geist im französischen, italienischen, spanischen Drama.

Zu allen Zeiten spielte in der Poesie das Wunderbare, das Geheimnisvolle, mit einem Wort, das Übernatürliche eine bedeutsame Rolle, gleichviel ob wir es mit Heroenliedern, Götterepen oder dramatischen Darstellungen zu tun haben. Natürlich fällt in dieses Gebiet auch die poetische Behandlung von Geistererscheinungen.

Es ist das durchaus nichts Auffallendes, sondern vollkommen in der menschlichen Natur begründet. Wie der physische Organismus sich eine Reihe der verschiedenartigsten Reize zuzuführen sucht, die mit der Steigerung der Zivilisation sich verfeinern und erhöhen, so strebt auch die psychische Veranlagung des Menschen nach Sensationen, welche je nach ihrer Intensität einen mehr oder weniger hohen Grad von Befriedigung zu gewähren versprechen.

Geistererscheinungen, seien es nun tatsächliche oder bloß auf Einbildung oder Naivität beruhende (über ihre reale Existenz wollen wir uns hier in keinen Streit einlassen), vermögen infolge ihrer Unerklärlichkeit und des sie begleitenden Grauens psychische Erschütterungen hervorzurufen, die zuweilen die schlimmsten Folgen nach sich ziehen können. In der poetischen Vorführung derartiger Dinge aber, wo die leibliche Sicherheit des Hörers nicht im mindesten gefährdet

wird, bleibt das Grauen in bedeutend abgeschwächter Weise wirksam und übt seinen Reiz aus, indem es bei dem Hörer bzw. Zuschauer ein angenehm-schauriges Gefühl zurückläßt.

In dramatischen Vorführungen mußte daher das Auftreten von Geistern zu gewissen Zeiten eine ganz besondere Anziehungskraft ausüben, und selbst heute noch, trotz der sogenannten Aufgeklärtheit unserer Tage, hat dieser Umstand noch nicht völlig seine Berechtigung verloren.

Die Einführung des Geistes in die Tragödie bildet ferner für den Dichter einen Kunstgriff, den sich die Dramatiker der elisabethanischen Zeit um so weniger entgehen ließen, als sie die große Empfänglichkeit ihrer Zeitgenossen hierfür kannten.

Wenn wir bedenken, daß der Glaube an das Umgehen von Geistern heute noch in England verbreitet ist, können wir einen Rückschluß auf das 16. und 17. Jahrhundert ziehen, eine Zeit, in der die kulturellen Verhältnisse Englands diesen Glauben noch begreiflicher erscheinen lassen. Wenige von der großen Masse des englischen Volkes waren imstande zu lesen, noch weniger konnten schreiben. Es ist eben eine alte Erfahrungstatsache, daß der menschliche Geist, wird er nicht durch Bildung und Unterricht veredelt, für alle Schrecken des Aberglaubens empfänglich ist.[1])

Man würde jedoch irre gehen, anzunehmen, daß der Glaube an das Umgehen von Geistern nur in den unteren Volksschichten verbreitet gewesen wäre; auch die Gebildeten hatten sich noch nicht ganz von der volkstümlichen Tradition emanzipiert.

Wenn die Familie abends am Herdfeuer versammelt saß, dann lieferten Geistergeschichten sehr häufig den Gesprächsstoff. Ja, die Phantasie des Volkes bildete sich bezüglich der Geister geradezu ein „mythologisches System", welches uns Reginald Scot und John Brand in ihren Werken veranschaulichen:

Da hatte man sich ein vollständiges Verzeichnis der Namen der Geister, bzw. Teufel gebildet[2]), welche sich in

---

[1]) Brand, *Observations on Popular Antiquities* II, S. 419.

[2]) Scot, *Discovery of Witchcraft*, S. 266 ff.

einer Art militärischer Rangordnung voneinander unterschieden; man wußte, in welcher Gestalt die Teufel erschienen, wenn sie beschworen wurden; man wußte, welche Macht ihnen innewohnte; man kannte die Zahl der Legionen, über welche die einzelnen Führer verfügten. Es gab gewisse Stunden, in welchen man einen Teufel beschwören konnte, ohne daß dieser imstande war, einem etwas zuleide zu tun. Es war genau vorgeschrieben, wie man einen Teufel, wie man den Geist eines Verstorbenen zu beschwören hatte. Man wußte, wie man einen Geist zwingen konnte, in einem Krystall eingeschlossen zu erscheinen etc. etc.

Allgemein bekannt war die Stunde, um welche die Geister der Verstorbenen zu erscheinen pflegten[1]), ebenso die Umstände, welche das Nahen eines Geistes verkündeten; es war genau vorgeschrieben, wie man sich während einer Geistererscheinung zu verhalten hatte, was man tun mußte, um einen Geist zum Sprechen zu bringen, wie man einen Geist anreden mußte; es war strenge verboten, den Geist während des Sprechens durch Fragen irgendwelcher Art zu unterbrechen etc. etc.

So oft die Dichter aus diesem reichen Schatz der Volkssage geschöpft haben, werde ich die Gelegenheit ergreifen, darauf noch besonders hinzuweisen.

Im Gegensatz zu ihren Schwestern, Lyrik und Epos, ist die dramatische Poesie einer gewissen Beschränkung unterworfen: sie kann nur Menschen darstellen. Es entsteht deshalb die Frage, ob der Dramatiker überhaupt berechtigt ist, das Wunderbare im Drama zu verwerten. Nach Gustav Freytag vermag die dramatische Poesie nur insofern das Überirdische zu verkörpern, als „*dasselbe bereits durch die Phantasie des Volkes poetisch zugerichtet, mit einer dem Menschen entsprechenden Persönlichkeit versehen, durch charakteristische Züge bis ins Detail hinein verbildlicht ist*“.[2]) Wenn je, so ist diese Forderung Freytag's hier erfüllt.

Was nun die Geister im allgemeinen betrifft, so gibt es

---

[1]) Brand, *Observations* II, S. 422 ff.

[2]) Freytag, *Technik des Dramas*, S. 49.

verschiedene Gattungen, wie die Geister von Verstorbenen, Dämonen, Teufel etc. Doch wir wollen uns hier auf die Erscheinungen der Geister von Verstorbenen beschränken.

Es handelt sich nun darum, sich klar zu werden, welche Zwecke die Dichter verfolgten, indem sie dem Geist eine Rolle im Drama zuwiesen, und welcher Gestalt diese Rollen sind. Eine Hauptrolle sehen wir nirgends den Geist vertreten, und das mit gutem Grund. Denn die dramatische Poesie hat sich, wie schon erwähnt, nur mit Menschen zu befassen, sie soll nach Gustav Freytag *„die inneren Prozesse darstellen, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, sowie die Einwirkungen, welche eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt“*.[1]) Nun aber sind Geister keiner inneren Kämpfe fähig, sie haben nicht *„die Freiheit, zu prüfen und zu wählen, sie stehen außerhalb Sitte, Gesetz, Recht“*.[2]) Also können sie auch nicht als Hauptcharaktere in einem Drama auftreten. Wohl aber mag sie der Dichter, wie Freytag an einer anderen Stelle sagt, zu gelegentlicher Verstärkung seiner Wirkungen benutzen.

Für wichtige Nebenrollen konnte also der Geist sehr gut Verwendung finden. So ist der Geist entweder sogenannte „Stimmungsfigur“. Wie der Komponist die eigentümliche Stimmung einer Oper dem Zuhörer in kurzer Ouvertüre andeutet, so pflegt auch der Dichter eines Schauspiels in der Einleitung seines Dramas dem Leser, bzw. Zuhörer ein Vorgefühl der Ereignisse zu geben, die er im Verlauf des Dramas darstellen will. Diesen Stimmungsakkord zu veranschaulichen, ist der Geist sehr oft ausersehen. In dieser Eigenschaft als Stimmungsfigur spricht er gewöhnlich den Prolog des Stückes, worin er uns zugleich die Exposition der Handlung mitteilt.

Oder der Geist repräsentiert das „erregende Moment“ der Handlung, d. h. durch die Enthüllung eines Geheimnisses oder durch eine Bitte oder Aufforderung ruft der Geist in dem Helden einen Entschluß hervor, von dem die ganze Handlung abhängt.

---

[1]) Freytag, l. c., S. 16.
[2]) Freytag, l. c., S. 50.

Oder die Geisteserscheinung dient dazu, den Höhepunkt des Dramas, d. h. die Stelle des Stückes, an der *„das Resultat des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt“* [1]), besonders hervorzuheben.

Oder der Geist veranlaßt den Beginn der fallenden Handlung.

Endlich bereitet uns der Geist in einer Anzahl von Stücken auf die Katastrophe vor. Die Katastrophe, das Endresultat in der Entwicklung der dramatischen Handlung, darf nicht unerwartet eintreten. *„Je mächtiger der Höhepunkt herausgehoben, je heftiger der Absturz des Helden war, desto lebhafter muß das Ende vorausempfunden werden.“* [2]) Uns auf dieses Endresultat vorzubereiten, verwendet der Dichter, wie gesagt, nicht selten den Geist.

Aber der Geist dient nicht nur zur Hervorbringung dramatischer Effekte, auch in psychologischer Hinsicht ist sein Erscheinen oft von größter Bedeutung, indem er die Gewissensqualen des schuldbewußten Mörders symbolisiert. Ich sage symbolisieren vom Standpunkt des modernen Menschen. Denn wir denken uns die Gewissenskämpfe eines Menschen als einen rein seelischen Vorgang. Die damaligen Engländer aber betrachteten den Geist nicht als bloßes Symbol der inneren Kämpfe eines mit schwerer Schuld belasteten Menschen; der Geist veranschaulicht uns, wie man sich damals einen derartigen psychologischen Vorgang überhaupt dachte. Die Phantasie stellte sich nämlich das qualvolle Ringen der schuldbeladenen Seele als äußeres Bild vor: der Mörder sieht sich überall vom Geist des Erschlagenen verfolgt, er sieht den Dolch, womit er ihn durchbohrt, er hört die gellenden Hilferufe seines Opfers. Den damaligen Engländern war also der Geist in dieser Gestalt, wie Freytag treffend sagt, *„nicht eine kluge Erfindung des Dichters, der mit dem gespenstigen Trödel seine Wirkungen unterstützte, sondern noch die notwendige landesübliche Weise, in welcher sie selbst und ihre Vorfahren die Gewissenskämpfe durchkämpften“.* [3])

[1]) Freytag, l. c., S. 111.
[2]) Freytag, l. c., S. 116.
[3]) Freytag, l. c., S. 52ff.

Es gilt nun, noch eine Frage zu erledigen, bevor wir an die englischen Dramen selbst herantreten. Es ist diese: Haben die Engländer Vorbilder für ihre Geisterdramen gehabt, und welches war deren Einfluß auf dieselben?

Die überaus eifrige Beschäftigung der elisabethanischen Dichter und Gelehrten, die beides so häufig in einer Person waren, mit den klassischen Dichtungen mochte dazu beigetragen haben, den antiken Dramen die Erscheinungen von Geistern zu entlehnen. Es hat ja bereits Aeschylus sich dieses Hilfsmittels bedient, indem er in den „*Persae*“ den Geist des Darius als Propheten und Ratgeber auftreten läßt. Ebenso bringt Euripides die Erscheinung eines Verstorbenen zur Darstellung und zwar in seiner Tragödie „*Hecuba*“, die durch den Geist des Polydorus eröffnet wird. Trotzdem haben wir nicht den geringsten Anhaltspunkt, zu glauben, daß die englischen Dichter die Griechen in dieser Hinsicht zum Vorbild gehabt hätten. Wohl aber haben wir den klarsten Beweis dafür, daß Seneca der Lehrmeister der Engländer gewesen ist, und es ist von größter Wichtigkeit, darauf hinzuweisen, daß die englischen Dichter nicht nur dieses technische Mittel von Seneca entlehnt haben: der römische Tragödiendichter hat auch sonst auf die Entwicklung des englischen Dramas einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt. Leitet ja von ihm das *klassizistische* Drama seinen Ursprung ab, eine Richtung, die eine Zeitlang unabhängig neben dem *nationalen* Drama einherging, bis die beiden Richtungen, nachdem sie in einer Übergangsperiode vermischt aufgetreten sind, wie z. B. in der „*Spanish Tragedy*“ und in „*Locrine*“, in vollkommener Verschmelzung bei Marlowe, in hervorragendem Maße aber bei Shakspere vereinigt erscheinen.

Seneca genoß zur Zeit der Renaissance nicht nur in England, sondern in allen Ländern des Kontinents die größte Achtung. Es möge gestattet sein, die Urteile zweier berühmter Humanisten anzuführen, welche Cunliffe in seinem Werk “*The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*” [1]), zitiert. Muretus sagt von Seneca: „*Est profecto poeta ille praeclarior*

[1]) Cunliffe, l. c., S. 7.

et vetusti sermonis diligentior quam quidam inepte fastidiosi suspicantur.“ Und Scaliger: “*Senecam nullo Graecorum maiestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore, etiam Euripide maiorem.*“ Und um wieder auf England zurückzukommen, so zählt Skelton in der “*Garlande of Laurel*” (1523) Seneca unter die berühmtesten klassischen Schriftsteller. Seneca war ein beliebter Autor auf den englischen Lateinschulen. So z. B. erzählt uns Cunliffe: “*The afternoon lessons of the boys at Rotherham School in Shakspere's time were two days in Horace, and two days in* Seneca's *Tragedies; both which they translated into English.*[1]) Aber nicht nur dies: Fünf englische Dichter übersetzten zwischen 1559 und 1566 seine Tragödien ins Englische. Und im Jahre 1581 veröffentlichte Thomas Newton die bis dahin übersetzten Stücke in einem Gesamtwerke, das er selbst durch die Übersetzung der “*Thebais*” vervollständigte.

Daß die Dramatiker diese Übersetzung eingehend studierten, beweisen am besten ihre Werke selbst, worauf ich bei Besprechung der Dramen zurückkommen werde.

Seneca verwendet den Geist in den meisten seiner Dramen: “*Thyestes*” wird eröffnet durch den Geist des Tantalus in Begleitung der Rachegöttin; “*Agamemnon*” durch den Geist des Thyestes; in “*Octavia*” erscheint der Geist Agrippinas; die Geister von Achilles und Hektor erscheinen in “*Troas*”; der Geist des Laius erscheint in “*Thebais*” und “*Oedipus*”.

Bei den innigen literarischen Beziehungen, welche damals zwischen England einerseits und Frankreich, Italien und Spanien andererseits herrschten, dürfte es von Interesse sein, hier darauf hinzuweisen, daß auch die französischen, italienischen und spanischen Dichter den Geist in ihren Dramen verwertet haben.

Der Geist im französischen Drama:

Jodelle's “*Cléopâtre captive*” (1552), das erste nationale Drama der Franzosen, wird eröffnet durch den Geist des An-

---

[1]) Cunliffe, l. c., S. 12.

tonius; Garnier's "*Hippolyte*" (1573) durch den Geist des Aegeus; "*Didon*" (1576) von Guillaume de La Grange wird eröffnet durch den Geist des Sichaeus; "*Isabelle*" (1594) von Nicolas de Montreux durch den Geist des Zerbin; "*La Franciade*" (1594) von Jean Godard durch den Geist des Gaulas; "*Les Lacènes ou la Constance*" (1599) von Antoine de Monchrétien eröffnet der Geist von Thériclon: "*La Mort d'Achille*" (1607) von Alexandre Hardy eröffnet der Geist des Patroklus; "*Rhodes subjuguée*" (1626) von Borée eröffnet der Geist von Gerard; in "*Pryam*" (1600) von François Bertrand erscheint der Geist des Hektor; in "*Les Amours de Daleméon et de Flore*" (1600) von Étienne Bellone erscheint der Geist des Vaters von Atamente und der Geist der Gemahlin des Atamente; in "*Les chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée* (1601) von Alexandre Hardy erscheint der Geist von Calasire.

Der Geist im italienischen Drama:

Cintio's "*Orbecche*" (1541) wird eröffnet durch den Geist der Selina; Groto's "*La Dalida*" (Entstehungszeit fällt zwischen 1550 und 1555) durch den Geist des Moleonte, der in Begleitung von Morte erscheint; Manfredi's "*Semiramide*" (1593 im Druck erschienen) wird eröffnet durch die Geister des Nino und Mennone; in Martelli's "*Tullia*" erscheint der Geist des Servio; in Rucellai's "*Rosmonda*" erscheint Rosmonda im Traum der Geist ihres Vaters; in Dolce's "*Marianna*" erscheint Marianna im Traum der Geist ihres Bruders Aristobulus; in der "*Didone*" des gleichen Verfassers erscheint der Geist des Sicheo.

Der Geist im spanischen Drama:

In "*Don Juan de Castro*" von Lope de Vega (1562—1635) erscheint der Geist des Tibaldo; in "*Dineros son Calidad*" des gleichen Verfassers steigt ein steinerner König von Neapel von seinem Sockel herab; in "*El Marqués de las Navas*" erscheint der Geist des Leonardo; in "*La Porfia Hasta el Temor*" erscheint dem Infanten Don Fernando der Geist eines von ihm ermordeten Caballeros; in "*El Duque de Viseo*" erscheint

dem Herzog von Viseo der Geist des Herzogs von Guimarães; in "*El Burlador de Sevilla*" von Tirso de Molina (Pseudonym für Gabriel Tellez 1570—1648) tritt die Bildsäule des Comthurs auf; in Calderon's "*El principe constante*" erscheint der Geist Don Fernando's.

Gehen wir jetzt zu den englischen Dramen selbst über, um im Rahmen der oben gegebenen Disposition die Bedeutung der betreffenden Geistervorführungen für den Gang der Handlung festzustellen.

I. Die lateinischen Universitätsdramen.

Unter den Dramen der englischen Renaissance nimmt eine Gruppe eine besondere Stellung ein, das sind die lateinischen Universitätsdramen. Diese sollen zuerst behandelt werden. Denn „*in dieser Periode der Hochrenaissance bot*", wie Brandl sagt, „*das gelehrte Drama dem volkstümlichen die wesentliche Anregung und Hebung. Waren doch die Dramenschreiber und die adligen Gönner der Volkstheater meistens akademisch gebildete Männer, deren Bühneninteresse während ihrer Studentenzeit in Oxford oder Cambridge durch die festlichen Aufführungen solcher Lateinstücke, wie sie regelmäßig stattfanden, geweckt und gelenkt worden war.*" [1])

Die uns aus Seneca's "*Thyestes*" und "*Agamemnon*" bekannte Stimmungsfigur begegnet uns in den Dramen "*Herodes*", "*Solymannidae*", "*Roxana*", "*Nero*".

1. "*Herodes*" [2]) von William Goldingham wird eröffnet durch den rachefordernden Geist der Mariemma. Der Geist verflucht Herodes: diesem soll das Leben zur Qual werden, aber trotzdem soll er den ersehnten Tod nicht finden können.

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 221.
[2]) Ibd., S. 241.

2. "*Solymannidae*" [1]) wird eröffnet durch den Geist des Selymus (I., des Vaters Solymans II.). Derselbe prophezeit den Untergang seines Hauses durch das Verbrechen der Königin gegen ihre Stiefkinder.

3. "*Roxana*" [2]) von William Alabaster. Moleontis umbra spricht den Prolog. Darauf tritt der Geist mit Mors auf, der er seine Geschichte erzählt. Der Geist fordert Rache an seinem Neffen Oromasdes, der ihn des Landes und Lebens beraubt, er fordert Rache an seiner Tochter Roxana, weil sie sich seinem Mörder ergeben habe. Mors verspricht dem Geist ihre Hilfe. In einer weiteren Szene fordert der Geist auch Suspicio auf, ihm beizustehen.

Dieses Stück ist eine getreue Nachahmung der oben erwähnten "*Idalida*" von Luigi Groto. Um seine sklavische Abhängigkeit vom Original zu verbergen, hat Alabaster zum Teil die Namen geändert, wie Wolfgang Keller durch Gegenüberstellung des Personenverzeichnisses beweist. Daß aber in letzter Linie Seneca das Vorbild gewesen ist, darauf weist nichts eindringlicher hin als die Wahl eines an Greuelszenen und unnatürlichen Verbrechen so reichen Stoffes: Oromasdes setzt seiner Gattin den Kopf des Bessus vor, während diese ihm Roxana und deren Kinder als Speise anbietet. — Wenn der Geist in Begleitung allegorischer Figuren, Mors und Suspicio, auftritt, ist hierin wieder Seneca's Einfluß zu erkennen. Denn "*Thyestes*" wird eröffnet durch den Geist des Tantalus in Begleitung der Rachegöttin.

Bemerkt sei noch, daß der Geist dem Vollzug der Rache beiwohnt, ein Verhalten, das wir bei sogenannten Rachegeistern noch öfter beobachten werden.

4. "*Nero*" [3]) von Dr. Math. Gwinne. Dieses Stück beginnt mit einem stummen Vorspiel: Nemesis und die drei Furien führen mit den Geistern der Messalina und des Silius einen nächtlichen Reigen auf. Claudius und seine Freige-

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 245.
[2]) Ibd., S. 252 ff.
[3]) Ibd., S. 267 ff.

lassenen sehen schaudernd zu. Dann spricht Nemesis einen Prolog.

"*Nero*" nimmt unter den Geisterdramen eine eigenartige Stellung ein. Es wird nämlich jeder Akt von einem Geist eröffnet, und zwar erscheint jedesmal der Geist desjenigen, der während des vorhergehenden Aktes ermordet worden ist. Der Zuschauer wird so gleichsam immer wieder von neuem in Stimmung versetzt.

I, 1. Umbra Messalinae et Silii. Messalina verspricht ihrem Buhlen Rache.

II, 1. Umbra Claudii warnt die Könige, denen auch ihrer Diener Frevel angerechnet werden, und fordert Britannicus auf, zu fliehen.

III, 1. Kurzer Dialog zwischen umbra Britannici und Charon.

IV, 1. Umbra Agrippinae prophezeit dem Muttermörder, er werde, von allen gehaßt, zugrunde gehen. Nero kann nun keine Ruhe mehr finden. Der Geist der Agrippina verfolgt ihn wie eine Furie und treibt ihn schließlich zum Selbstmord. Nero nimmt das Gift, das ihm der Schatten reicht. Da der Geist der Agrippina die Vollziehung der Rache beschleunigen will, bedeutet sein wiederholtes Auftreten für den Gang der Handlung ein accelerierendes Moment.

V, 1. Umbra Octaviae beklagt ihre schändliche Ermordung.

5. Den Beginn der fallenden Handlung bezeichnet der Geist in "*Antoninus Bassianus Caracalla*".[1])

Der Kaiser Antoninus, Mitschuldiger an dem Tode seines Vaters, ermordet seinen Bruder und Mitkaiser Geta, um Alleinherrscher zu sein. Seine Verbrechen krönt er durch die Heirat mit seiner Mutter. In der ersten Nacht seiner Ehe erscheint ihm der Geist Geta's: dieses letzte Verbrechen werde ihm nie verziehen. Ein Platz im Orcus erwarte ihn.

Die Geistererscheinung bezeichnet unzweifelhaft einen Wendepunkt im Gang der Handlung, nämlich den Beginn der

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 264 ff.

fallenden Handlung. Denn Antoninus' selbstbewußtes und skrupelloses Auftreten ist jetzt einer sklavischen Furcht wegen seines künftigen Schicksals gewichen. Von jetzt an lebt er der festen Überzeugung, daß sein Leben in beständiger Gefahr schwebe, und er ist ängstlich bemüht, den herauszufinden, der ihm nach dem Leben trachte. Rufus beschwört die Geister des Commodus und Severus. Diese warnen vor dem nahen Tod, nennen aber den Mörder nicht. Antoninus läßt durch Maternianus das Ammonsorakel befragen. Die Briefe des Maternianus kommen an, aber der Kaiser befindet sich in einer so zerrütteten Gemütsverfassung, daß er unfähig ist, die Briefe selbst zu lesen. Als Macrinus, der den wahren Inhalt der Briefe verheimlicht, dem Kaiser verkündet, Ammon habe sich gegen menschliche Gebete taub gezeigt, ist Antoninus der Verzweiflung nahe. Antoninus wird schließlich auf Veranlassung von Macrinus durch Martialis erdolcht.

6. In "*Fatum Vortigerni*"[1]) bereitet der Geist auf die Katastrophe vor.

Dem Vortigernus erscheinen kurz vor seinem Tod, von Mors begleitet, die Geister derjenigen, die er ermordet hat.

V, 18. Jeder Geist hält ihm vor, daß er durch ihn, Vortigernus, ums Leben gekommen sei und schließt mit dem Fluch "despera et peri".

V, 19. Vortigernus fährt erschreckt aus dem Schlaf. Das "despera et peri" klingt ihm noch in den Ohren.

V, 20. Die Geister erscheinen wieder, von Mors begleitet. Jeder Schatten verkündet Vortigernus schreckliche Strafen.

Indem so die Geister dem Vortigernus kundtun, daß sein Ende nahe ist, bereiten sie auf die Katastrophe vor.

Die auffallende Ähnlichkeit dieser drei Szenen mit V, 3 in Shakspere's "*Richard III*" legt die Frage nahe, welcher von den beiden Dichtern dem anderen zum Vorbild gedient hat. Nach Wolfgang Keller[2]) hat der Dichter des "*Fatum Vortigerni*" Shakspere's "*Richard III*" benutzt.

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 258.
[2]) Ibd., S. 259.

Außerdem begegnen uns noch Geister in Akt I und IV. In I, 12 wird der durch Vortigernus bedrohte Constans im Schlaf durch den Geist seines Vaters gewarnt.

IV, 1 u. 2.

Der Geist des durch Ronixa vergifteten Vortumerus verfolgt seine Mörderin durch beständige Erscheinungen, bis diese sich entschließt, den Geist durch ihren Tod zu versöhnen. Die Bemühungen des Geistes schließen also, da sie auf eine Beschleunigung der Rache hinzielen, für den Gang der Handlung, bzw. Nebenhandlung ein accelerierendes Moment in sich.

7. Ein den Gang der Handlung retardierendes Moment kann man das Auftreten des Geistes in "*Perfidus Hetruscus*" [1]) nennen.

Nach dem Tode seines Bruders Sorastanus, Herzogs von Etrurien, führt Pandolphus für seine beiden unmündigen Neffen Lampranus und Columbus die Regierung. Pandolphus will aber nicht nur den Schein der Macht haben; deshalb beschließt er die Ermordung seiner Neffen.

Diese Absicht des Pandolphus sucht der Geist des Sorastanus zu vereiteln. Sein wiederholtes Erscheinen bedeutet also für den Verlauf der Handlung ein retardierendes Moment.

Der Geist des Sorastanus erschlägt das Werkzeug seines Bruders Pandolphus, den Jesuiten Grimalfi, als dieser im Begriff ist, Lampranus und Columbus zu ermorden. Dann ermahnt der Geist seine Söhne, so zu leben, daß sie sich vor dem Tod nicht fürchten. Zugleich prophezeit er, daß sie der Treulosigkeit zum Opfer fallen würden. Pandolphus will jetzt zunächst den Columbus beseitigen, um sich dann gegen Lampranus zu richten. Columbus wird auf Anstiften seines Onkels von seinem Bruder Lampranus verbannt. Dem Columbus erscheint der Geist des Sorastanus in der Verbannung und fordert ihn auf, heimzukehren und Pandolphus zu töten. Wenn der Geist dem Lampranus erscheint und ihn fragt:

[1]) *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 250

„Wo ist dein Bruder?“, so bezweckt er mit dieser Frage, in Lampranus wegen des Verhaltens gegen seinen Bruder Reue zu erwecken und ihn für den Zurückkehrenden günstig zu stimmen, kurz die beiden Brüder gegen Pandolphus zu einigen. Dem zurückgekehrten Columbus trägt der Geist nochmals auf, Pandolphus zu töten. Columbus fordert den Pandolphus zum Zweikampf heraus, der aber resultatlos verläuft. Pandolphus gelingt es neuerdings, Columbus bei Lampranus zu verdächtigen. Columbus soll eben auf Befehl seines Bruders sterben, als sich plötzlich ein heftiger Sturm erhebt, und der Geist des Sorastanus ruft, Columbus solle nicht sterben.

Die beiden Brüder fallen endlich den Nachstellungen des Pandolphus zum Opfer. Dieser stirbt durch eigenen Verrat, im Todeskampf von den Geistern derjenigen geschmäht, die er gemordet hat.

Zweier Geister von untergeordneter Bedeutung sei noch Erwähnung getan.

8. In "*Meleager*" II, 2 erzählt Althaea, es sei ihr nachts der Geist ihrer verstorbenen Mutter erschienen und habe ihr, ihren Brüdern, sowie Oeneus und Meleager ein schreckliches Ende prophezeit.

9. In dem Fragment "*Dido*" III, 1 warnt der Geist des Sichaeus die Königin Dido vor Aeneas.[1])

II. Die englischen Dramen.

Der Geist tritt als „Stimmungsfigur“ auf in den Dramen "*Misfortunes of Arthur*", "*Spanish Tragedy*", "*True Tragedy of Richard III*", "*Alaham*", "*Alexandrean Tragedy*", "*Catiline*", "*Fuimus Troes*", "*Grim the Collier of Croydon*" und "*Hamlet*".

[1]) "*Meleager*" und "*Dido*" haben Dr. Wilhelm Gager zum Verfasser. Cf. *Shakespeare-Jahrbuch* 34, S. 233 und 237—38.

1. *"The Misfortunes of Arthur"* von Thomas Hughes. Diese Tragödie eröffnet der Geist des Herzogs Gorlois von Cornwall, klagend und Rache fordernd für den Schimpf, den ihm Uther Pendragon zugefügt, indem er ihn der Gemahlin, des Herzogtums und des Lebens beraubte. Zwar lastet Pendragon's Ehebruch wie ein Fluch auf dem ganzen Geschlecht. Aber das ist des Unheils noch nicht genug: der schnöde Mord, der Raub des Herzogtums rufen noch lauter zum Himmel um Rache. Der Söhne Frevel sollen wachsen bis zu gigantischer Höhe. Jedoch der Geist verflucht nicht nur Uther Pendragon's ganzes Geschlecht, er verflucht selbst Britannien, das durch Bürgerkriege und innere Zwietracht zerrüttet eine Beute fremder Eroberer werden soll. Sodann prophezeit der Geist das kommende Mißgeschick, Mordred's Untergang, Arthur's tödliche Verwundung.

Die Klage und Racheforderung des Geistes enthält zugleich die Exposition der Handlung. Der Umstand, daß der Geist des Ermordeten und Betrogenen selbst erscheint, Rache heischend und Unheil verkündend, soll uns in die Stimmung versetzen, die dem Inhalt des Stückes angepaßt ist.

Uther Pendragon's Verbrechen gegen Gorlois stürzen sein ganzes Geschlecht ins Verderben. Der rachedürstende Geist wohnt daher dem Strafgericht bei, das an Pendragon's Nachkommen vollzogen wird, und am Schluß des Stückes erscheint er wieder, frohlockend, denn alles ist gesühnt. Arthur und Mordred haben auf dem nämlichen Boden ihr Blut vergossen, auf dem er, Gorlois, hingemordet wurde. Eine solche innere Genugtuung empfindet der Geist, daß er den Rachefluch, den er auf Britannien geschleudert hat, zurücknimmt und auf das so schwer heimgesuchte Land allen Segen des Himmels herabruft: das goldene Zeitalter soll nach Britannien zurückkehren und mit ihm Wohlstand, Glück und Zufriedenheit. Dann steigt der Geist *"blood-surfeited, appeased"* wieder in die Unterwelt hinab.

Über den Geist des Herzogs Gorlois äußert sich Klein derselbe sei „*bei Licht besehen stets nur das Revenant-Gespenst* von Seneca's *Atriden-Rachehausgeist.*"[1]) Und Cunliffe sagt

[1]) *Geschichte des Dramas* XIII, S. 275.

von ihm: "*Gorlois is a ghost after Seneca's own heart.*"[1]) Um die Nachahmung deutlicher zu veranschaulichen, zitiert der Geist eine Anzahl Verse aus der Eröffnungsszene von Seneca's "*Thyestes*":

Der Geist von Gorlois (die Nachkommen Uther Pendragon's verfluchend):

Let mischiefes know no meane, nor plagues an end:
Let th'ofsprings sinne exceede the former stocke:
Let none haue time to hate his former fault,
But still with fresh supplie let punisht cryme
Increase, till tyme it make a complet sinne.

(Grumbine I, 1 Z. 22—27).

Furie (das Geschlecht des Tantalus verfluchend):

. . . . ne sit irarum modus
pudorve, mentes caecus instiget furor,
rabies parentum duret et longum nefas
eat in nepotes; nec vacet cuiquam vetus
odisse crimen: semper oriatur novum,
nec unum in uno, dumque punitur scelus,
crescat. (Peiper et Richter, S. 282, V. 26—32).

Aber Hughes hat für sein Drama nicht nur diese Stimmungsfigur aus Seneca entlehnt, er ist seinem Vorbild noch weit mehr verpflichtet. Die "*Misfortunes of Arthur*" bezeichnet man nebst "*Gorboduc*" (1560) und "*Tancred and Gismunda*" (1568) als Kopien Seneca's, d. h. als Dramen, welche, um mit Fischer zu reden, in allen wesentlichen Punkten der Diktion, Konstruktion wie Komposition nach dem Vorbild Seneca's geschaffen sind.[2]) In der Tat, in der Sprache unseres Dramas lebt die Rhetorik Seneca's wieder auf, in der äußeren Form zeigt es Seneca's Einteilung in 5 Akte, die durch Chorlieder voneinander getrennt sind. Unser Dichter vereinigt in diesem Drama, wie Seneca mit Vorliebe zu tun pflegt, ein politisches und ein familiäres Thema, er verwendet wie Seneca das Motiv von der verbrecherischen Liebe, vom Ehebruch. Am besten hat

[1]) *The Influence of Seneca*, S. 52.
[2]) *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie*, S. 42.

Symonds in wenigen Worten den hier behandelten Stoff charakterisiert: "*The Arthurian legend, here presented to us, is a truly Thyestean history of a royal house devoted for its crimes of insolence to ruin.*" [1])

Besonders augenfällig ist die Nachahmung Seneca's in den ersten zwei Akten. Cunliffe zeigt in einer ausführlichen Textstudie, daß die ersten zwei Akte fast nichts anderes sind als wörtliche Übersetzungen des römischen Dichters. Von sämtlichen Dramen Seneca's hat Hughes nahezu an 300 Verse entlehnt. Und für den ersten Akt weist Fischer [2]) nach, daß Hughes nicht nur die Figuren, sondern auch die Situation von Seneca's "*Agamemnon*" entlehnt hat.

2. Die "*Spanish Tragedy*" des Thomas Kyd wird eröffnet von Don Andrea's Geist, der mit der Göttin der Rache auftritt. Der Geist erzählt uns seine Vorgeschichte. Demnach war Don Andrea spanischer Edelmann und verlor im Krieg mit Portugal durch den portugiesischen Königssohn Balthazar sein Leben. Des weiteren berichtet der Geist ausführlich über seinen Eintritt in die Unterwelt und über die Schwierigkeiten, die er zu überwinden hatte, bis er endlich den drei Höllenrichtern Minos, Aeacus und Rhadamanthus gegenüberstand. Diese konnten sich nicht einigen, ob sie ihm die Gefilde der Liebenden oder die Wohnung der Kriegshelden als Aufenthaltsort anweisen sollten. Um den Streit zu beendigen, machte Minos den Vorschlag, den Geist zum König der Unterwelt zu schicken, damit er aus dessen Mund sein Urteil vernehme. Zu dem Zweck stellten ihm die Richter einen Reisepaß aus. Drei Wege, fährt der Geist in seiner Erzählung fort, waren vor ihm: der zur rechten Hand führte in die Gefilde der Krieger und der Liebenden, der zur linken Hand endigte in der Hölle, wo die Wucherer, die Wollüstigen, die Mörder, die Meineidigen etc. entsetzliche Qualen erdulden. Der Weg in der Mitte endlich brachte den Geist vor den Thron Pluto's und Proserpina's. Gräßliche Schatten, die zu

---

[1]) *Shakspere's Predecessors in the English Drama*, S. 237.
[2]) Fischer, l. c., S. 66.

schildern keine menschliche Zunge imstande wäre, hatten beständig seinen Weg gekreuzt.

Die Fällung des Urteilsspruches erbat sich Proserpina als besondere Gunst von ihrem königlichen Gemahl, der die Erlaubnis mit einem Kuß besiegelte. Alsbald raunte nun die Königin der Rachegöttin den Befehl ins Ohr, den Geist durch das für gewisse Träume bestimmte Horntor auf die Oberwelt zurückzuführen. Jetzt teilt die Rachegöttin Andrea's Geist den Zweck seines Hierseins mit: er solle sehen, wie der Urheber seines Todes, Don Balthazar, von Bellimperia, Andrea's ehemaliger Braut, vom Leben zum Tode befördert werde.

Das Erscheinen von Geist und Rachegöttin zielt natürlich in erster Linie darauf ab, die Zuschauer in Stimmung zu versetzen. Zugleich geben beide die Exposition der Handlung. Die Rolle, welche den beiden Figuren im Verlauf der Handlung zufällt, teilt uns die Rachegöttin in den Worten mit:

Heere sit we downe to see the misterie,
And serue for Chorus in this tragedie.
(Schick I, 1, Z. 90—91.)

Geist und Rachegöttin lassen also, wie Fischer[1]) sagt, als unsichtbare Beobachter das Stück an sich vorüberspielen, um bei jedem Aktschluß eine kurze Kritik über das Geschaute zu geben.

So ist der Geist am Schluß des ersten Aktes höchst ungehalten darüber, daß der König von Spanien zu Ehren des portugiesischen Kriegsgefangenen Don Balthazar ein Bankett gibt, und er wendet sich an seine Begleiterin mit der Frage, ob sie deswegen aus der Unterwelt gekommen seien, um einen Mörder bankettieren zu sehen. Revenge beruhigt den ungeduldigen Geist mit der Versicherung, daß sie vor ihrem Weggang den Frieden der da festlich Versammelten in Krieg, ihre Liebe in tödlichen Haß verwandeln werde.

Es ist bekannt, daß Shakspere fast bei seinen sämtlichen Stücken Muster vor Augen gehabt hat. Aber ebenso bekannt ist, daß er seine Vorbilder mit so unglaublicher und vollendeter Meisterschaft verwertete, daß die Nachahmung

[1]) Fischer, l. c., S. 94.

kaum noch Spuren von dem Original an sich trägt. Diese Tatsache läßt Klein[1]) in seiner „*Geschichte des Dramas*“ die Frage aufwerfen, ob diese Gegenwart des Geistes und der Rachegöttin bei einem Bankett dem großen Dramatiker nicht Veranlassung gab, die Figur von Banquo's Geist in “*Macbeth*” zu schaffen. Klein hält diese Möglichkeit nicht für ausgeschlossen, „*kraft der Wunderwirkung der wie die Natur allmächtigen Schöpferkraft des Genius*“. Allerdings gibt Klein auch zu, daß diese Annahme etwas gewagt ist und fügt bei, „*daß ihm diese Hypothese nur da kritisch-menschliche Rücksicht an die Hand gab, einem der berufensten* vorshakspere'schen *Stücke irgendwelche literarhistorische Würdigkeit beizulegen.*“

Die Erwartung des Geistes, seinen Mörder bestraft zu sehen, erfüllt sich auch im zweiten Akt nicht. Im Gegenteil, vor seinen Augen hängt man seinen treuesten Freund Horatio auf:

Broughtst thou me hether to increase my paine?
(II, 6, Z. 1.)

fragt er deshalb die Rachegöttin. Doch diese erwidert ihm, daß die Zeit noch nicht gekommen sei, seinen Wunsch zu erfüllen. Man könne das Korn nicht schneiden, bevor es reif sei.

Des Geistes Geduld wird auch weiter auf eine harte Probe gestellt. Die ganze Zeit wartet er mit fieberhafter Spannung, bis die ruchlosen Verbrecher endlich von der wohlverdienten Strafe ereilt würden, und nun sieht er am Schluß des dritten Aktes Freund und Feind im schönsten Frieden vereinigt. Bellimperia hat scheinbar ihren Widerstand gegen die Bewerbungen Balthazar's aufgegeben und in ihre baldige Vermählung mit ihm eingewilligt. Lorenzo hat sich scheinbar mit Hieronimo versöhnt. “*Awake, Reuenge!*” ruft der Geist in Verzweiflung seiner Begleiterin zu:

Hieronimo with Lorenzo is ioynde in league,
And intercepts our passage to reuenge.
(III, 16, Z. 13 u. 14.)

---

[1]) Klein, l. c., XIII, S. 341.

Nach diesen Worten zu urteilen, ist Revenge offenbar eingeschlafen. Ärgerlich über die Störung erwidert die Göttin:

Content thy selfe, Andrea: though I sleepe,
Yet is my mood soliciting their soules.
Sufficeth thee that poore Hieronimo
Cannot forget his sonne Horatio.
Nor dies Reuenge, although he sleepe a while.
(III, 16, Z. 17—21.)

Noch einmal muß der Geist seine Hoffnung auf die Zukunft setzen.

Daß die Rachegöttin während des Stückes einschläft, vermutlich, weil die Vorgänge auf der Bühne ihre Aufmerksamkeit nicht zu fesseln vermögen, entbehrt für den ersten Augenblick nicht der köstlichsten Komik. Indessen ist es nicht unmöglich, daß Kyd den Gedanken illustrieren wollte, daß Verbrecher in jedem Fall von der verdienten Strafe ereilt werden, auch wenn die Schuld scheinbar schon in Vergessenheit geraten ist. Immerhin aber wäre die Art und Weise, diesen Gedanken auszudrücken, eine höchst sonderbare.

Revenge ist im Begriff, abermals in erquickenden Schlaf zu sinken, als von neuem die Stimme des Geistes an ihr Ohr schallt. Der Geist sieht nämlich auf der Bühne eine ihm rätselhafte Pantomime und bittet deshalb die Rachegöttin um Aufklärung. Diese belehrt den Geist dahin, daß die beiden ersten Gestalten Männer mit Hochzeitsfackeln seien; aber hinter ihnen eile der Ehegott in Trauerkleidung einher, blase die Fackeln aus und ersticke die Flammen mit Blut. Andrea's Geist versteht den Sinn dieser Deutung und dankt Revenge und jenen unterirdischen Mächten, die eines Liebenden Herzeleid nicht duldeten.

Endlich, im letzten Akt, erfüllt sich des Geistes sehnlichster Wunsch: Balthazar und Lorenzo werden von Bellimperia und Hieronimo erstochen. Der Geist gibt seiner Befriedigung über das Geschehene in einer bombastischen Rede Ausdruck. Um das Maß seines Glückes voll zu machen, bittet er sich von der Rachegöttin die Gnade aus, in der Unterwelt noch besondere Qualen über seine Widersacher verhängen zu dürfen.

Nicht nur die beiden Figuren, Geist und Rachegöttin, sind Seneca's "*Thyestes*" entlehnt, sondern auch die Situation der Eröffnungsszene ist die gleiche wie in dem erwähnten Drama. In beiden Dramen wird der Geist von der Rachegöttin auf die Erde zurückgebracht und erfährt während der Exposition des Stückes von seiner Begleiterin den Grund seiner Anwesenheit auf der Oberwelt.

Im Verlauf der Handlung überträgt Kyd den beiden Stimmungsfiguren noch die Aufgabe des Chores, indem sie am Schluß jedes Aktes erscheinen und das Geschehene kritisieren. Doch ist der Chor vom Wesen des Seneca'schen weit entfernt, und allein in der rückläufigen Betrachtung unseres Chores liegt nach Fischer der Vergleichungspunkt mit dem klassizistischen Chor. Denn der Seneca'sche Chor bestand vor allem aus „*ununterschiedenen, typischen Personen*". Ferner repräsentiert der Chor in den meisten Dramen Seneca's den „*idealen Zuschauer*" und hat infolgedessen keine Beziehungen zur Handlung des Stückes, während in der "*Spanish Tragedy*" die Verbindung des Chores mit der Handlung eine engere, wenn auch geistige genannt werden muß, da derselbe am Verlauf der Handlung sozusagen ein persönliches Interesse hat.

Schließlich verdient noch hervorgehoben zu werden, daß Hieronimo und Bellimperia furchtlos wie echte Stoiker in den Tod gehen, durchdrungen von souveräner Gleichgültigkeit gegen den Wert des irdischen Lebens.

3. *The True Tragedy of Richard III.*

Das Stück eröffnen Truth und Poetry, zu welchen der rachedürstende Geist des Clarence tritt mit den Worten:

Cresce, cruor: sanguis satietur sanguine: cresce,
Quod spero citò. O citò, citò, vendicta.

(*Shakespeare's Library* V, S. 51.)

Mit wenigen Worten bereitet uns der Geist stimmungsvoll auf die kommenden blutigen Ereignisse vor. Wir wissen jetzt, daß ein Mörder für seine ruchlosen Verbrechen zur Verantwortung gezogen werden soll. Gleichzeitig verrät der

Geist mit diesen Worten deutlich seine Verwandtschaft mit den Seneca'schen Rachegeistern.

Ferner tritt uns der Geist am Schluß des Stückes als Symbol der Gewissensqualen entgegen.

Die Mahnungen des Gewissens werden so ungestüm, daß Richard bei Tag und bei Nacht, mag er schlafen oder wachen, die rachefordernden Geister seiner Opfer zu sehen glaubt:

The hell of life that hangs vpon the Crowne,
The daily cares, the nightly dreames,
The wretched crewes, the treason of the foe,
And horror of my bloodie practise past,
Strikes such a terror to my wounded conscience,
That sleep I, wake I, or whatsoeuer I do,
Meethinkes their ghoasts comes gaping for reuenge,
Whom I haue slaine in reaching for a Crowne.

(l. c., S. 117.)

Im Vergleich zu der Art und Weise, mit der die Dichter bisher den Geist im Drama zu verwenden pflegten, liegt hier zweifelsohne ein großer Fortschritt, über den sich Churchill wie folgt verbreitet: "*The ghosts of the murdered, crying revenge, do not actually appear. They are represented as the creatures of Richard's imagination, diseased in consequence of his guilty conscience. The ghosts have ceased to be mere external machinery used to awaken the spectator's sense of horror; they have become a means of revealing the torments of a guilty soul.*" [1])

4. Lord Brooke's Tragödie "*Alaham*" wird eröffnet durch den Geist eines ehemaligen Königs von Ormus, der eine erschöpfende Exposition zu dem Drama spricht und uns so vom ersten Augenblick an auf die Blut- und Greuelszenen sowie auf die unnatürlichen Verbrechen vorbereitet, welche wir im Lauf der Tragödie schauen werden. Vornehmlich aber entwirft der Geist eine gedrängte Schilderung der Hauptcharaktere und des Geschickes, das ihrer harrt.

Der Geist weist zuerst hin auf jenen tiefen Abgrund der Hölle, den er soeben verlassen hat. Sein Strafort ist nicht

[1]) *Richard the Third up to Shakespeare*, S. 403.

Acheron gewesen, sondern ein tiefgelegenes, dunkles Land von unendlicher Ausdehnung, ein Ort der Entbehrung, des Grauens und der Gewissensbisse. In dieses schreckliche Gebiet sind die Seelen derjenigen verbannt, welche Todsünden begangen haben, wie Gottlosigkeit, Hochmut, Heuchelei. Könige, welche auf Erden tyrannisch herrschten, werden hier in Furien verwandelt, um die schwächeren Geister zu quälen. Schwache Könige, welche sorglos zuschauten, wie ihre Reiche von unwürdigen Günstlingen schlecht regiert wurden, werden verurteilt, eine bestimmte Strafzeit in diesem Teil der Unterwelt zuzubringen. Ein solcher König ist der Geist gewesen: sein Reich war Ormus, dessen wirkliche Beherrscher die Basshas waren, welche ihren königlichen Wohltäter ermordeten.

Der erste Auftrag, den der Geist zu erfüllen hat, ist der, seine eigene Nachkommenschaft zugrunde zu richten, der zweite, das verweichlichte Zeitalter durch Ränke zu züchtigen.

Hierauf prophezeit der Geist das Geschick der Hauptpersonen des Dramas: der gegenwärtige schwachsinnige König wird durch die Hand seines verruchten Sohnes Alaham sterben, dessen Pläne zu vereiteln er nicht genug Willenskraft hat; der ehrgeizige Alaham wird zu spät inne werden, daß das Schicksal alle geheimen Fehler aufdecken kann; er wird seinen Untergang finden durch seine eigene unnatürliche Verschlagenheit. Die lüsterne Hala, Alaham's Gattin, soll die Frucht ihrer schamlosen Ränke ernten und an den Qualen verletzten Stolzes sterben. Der schwachsinnige Zophi, der älteste Sohn des Königs, ist bestimmt, eine Beute von Parteiintrigen zu werden. Der unbeständige Caine, dessen Tugenden und Laster noch unentwickelt sind, wird das Opfer seiner eigenen Freunde. Mahomet möchte gern das Rechte tun und Mißbräuche abstellen, aber in seiner Hand soll sich Ehre als Knechtschaft, Gerechtigkeit als Ärgernis erweisen. Caelica, des Königs Tochter, muß, geleitet von ihrer zu großen Liebe zu ihrem Vater, dessen Schicksal teilen.

Der Prolog schließt mit der dringenden Aufforderung an die Furien — *Craft, Malice, Fear, Wrong, Wit* — die Welt zu verwirren und alles der Hölle als Beute auszuliefern.

Das düstere Bild, welches der Geist hier von einem Teil der Unterwelt entwirft, ebenso wie seine Schilderung des Charakters der Hauptpersonen werden der Absicht des Dichters entsprechend nicht verfehlen, den Leser in Stimmung und Spannung zugleich zu versetzen.

Wenn der Geist des ehemaligen Königs von Ormus sagt, er habe in erster Linie den Auftrag, sein eigenes Geschlecht zugrunde zu richten, so spielt er die nämliche Rolle wie der Geist des Tantalus, welcher von der Rachegöttin auf die Erde zurückgeführt wird, um seine Enkel zu unnatürlichen Verbrechen aufzustacheln. Überhaupt können wir aus der reichhaltigen Exposition, noch mehr aber aus den Blut- und Greuelszenen unseres Stückes dessen klassizistischen Charakter unschwer erkennen. Ebenso erinnert die Beibehaltung des Chores an Seneca: Ein Chor von guten und bösen Geistern, Furien und personifizierten Lastern begleitet erklärend die Handlung. Indes zeigt schon diese Zusammenstellung des Chores, wie wenig er mit dem Wesen des Seneca'schen noch gemein hat.

Geradeso wie der Dichter der "*Spanish Tragedy*" verwendet Lord Brooke allegorische Figuren im Chor. Eine andere Reminiszenz an die "*Spanish Tragedy*" wird in uns erweckt, wenn der Geist von dem schauerlichen Ort erzählt, der den Gottlosen, Hochmütigen und Heuchlern zum Aufenthalt angewiesen sei. Denn unwillkürlich denken wir dabei an die Schilderung, die uns Andrea's Geist von der Wohnung der Meineidigen, Wucherer, Wollüstigen etc. gibt.

5. *Alexandrean Tragedy.*

Die furchtbaren Ereignisse, die auf den Tod Alexander's des Großen folgten, wurden von Sir William Alexander, Earl of Stirling, zum Gegenstand einer Tragödie erwählt, welche nach seiner Ansicht nicht besser eröffnet werden konnte als durch den Geist Alexander's selbst, des Mannes, dessen erstaunliche Siege und Waffentaten die indirekte Ursache all der Übel waren, die auf seinen Tod folgten. Die Erscheinung des mächtigen Alexander und die ebenso gewaltigen wie ergreifenden Worte, mit denen er das Schicksal

seines Reiches und seiner Nachkommen beklagt, zielen in der Tat darauf ab, unser Interesse an der *Alexandræan Tragedy* in ungewöhnlichem Grade zu erhöhen, mit anderen Worten, uns in Stimmung zu versetzen. Der Grundton dieses Dramas wird angeschlagen in dem Verse:

"Who have forgot all love, save love to raigne";

denn der maßlose Ehrgeiz von Alexander's Generalen, d. h. ihre Herrschbegierde war es, welche den Untergang seines Hauses herbeiführte.

Der Geist Alexander's beginnt damit, die Verzögerung seiner Leichenfeierlichkeiten zu beklagen, welche ihn zwinge, ziellos an den Ufern des Styx umherzuschweifen. Der Geist betrachtet dieses Unglück zum Teil als eine gerechte Vergeltung für das Blutvergießen, das er zu seinen Lebzeiten verursacht habe. Er würde gerne in die Fußstapfen von Alcmena's Sohn treten und Pluto Qualen auferlegen wegen seiner Weigerung, ihn in den Hades aufzunehmen. Dann weist der Geist in bitteren Worten auf die Undankbarkeit der mazedonischen Generale hin, welche in ihrem gierigen Verlangen, von den Eroberungen ihres Herrn Besitz zu ergreifen, vergaßen, seinem Leichnam die letzten Ehren zu erweisen.

Dann spricht der Geist von dem blinden Ehrgeiz, der Alexander's Verderben gewesen sei, er erkennt die rächende Hand Jupiter's in den schmachvollen Kriegen, welche des Königs Ruhm geschmälert und ihn selbst gelehrt hätten, daß er schließlich doch nur ein Sterblicher und kein Gott war. Der Geist erinnert an die Tatsache, daß Alexander's Hochmut ihn sogar das Andenken an seines Vaters Heldentaten hassen ließ und seine besten Freunde zu seinen schlimmsten Feinden machte. Eitel und wertlos sei sein ganzes Leben gewesen, obwohl er sein Reich von Athen bis Indien ausgedehnt hätte, obgleich das Glück sein Sklave und Könige seine Untertanen gewesen wären. Er habe jedermann besiegt, nur nicht sich selbst, und gerade die Größe seines Reiches hätte anderen den Wunsch eingegeben, sich dessen zu bemächtigen. Und so habe es sich ereignet, daß der Monarch, der niemals von einem Feind besiegt, von seinen Freunden hingemordet wurde.

Der Geist sagt ferner die Schrecken vorher, welche die Uneinigkeit unter den Generalen über die Welt im allgemeinen und über seine Familie im besonderen bringen würde. Weit besser wäre es gewesen, wenn Alexander seine Laufbahn als Eroberer niemals begonnen, sondern sich mit dem bescheidenen väterlichen Reich begnügt hätte. — Aber da die lange hinausgeschobenen Leichenfeierlichkeiten nun endlich stattfinden sollten, müsse er, der Geist, an den Hof des Höllenkönigs zurückkehren, um Aug' in Auge den feindlichen Richtern gegenüberzutreten, von welchen die Geister der von Alexander Erschlagenen Rache heischten.

Auch die "*Alexandræan Tragedy*" hat durch ihre erschöpfende Exposition wie durch die Beibehaltung des Chores unzweifelhaft ein klassizistisches Gepräge, wie ja sowohl dieses Drama als auch das eben behandelte "*Alaham*" in ihrer Eigenschaft als Buch- oder Deklamationsdramen ihre Verwandtschaft mit Seneca ohne weiteres dokumentieren.

6. Ben Jonson's "*Catiline*" wird eröffnet durch Sulla's Geist, der aus der Unterwelt emporsteigt und Catilina zu den schrecklichsten Taten auffordert. Finstere Pläne in der Brust, sitzt der letztere nachdenklich in seinem Studierzimmer. Wie um seine Beratungen zu fördern, erscheint Sulla's Geist:

Pluto be at thy counsels, and into
Thy darker bosom enter Sylla's spirit!
All that was mine and bad, thy breast inherit.
(Cunningham, Bd. 4, I, 1, S. 190.)

Sodann zählt Sulla's Geist alle Abscheulichkeiten auf, welche Catilina bereits begangen hat und fordert ihn schließlich auf, seinen Verbrechen durch den Ruin seiner Vaterstadt die Krone aufzusetzen.

Ben Jonson konnte in der Tat seinen "*Catiline*" nicht stimmungsvoller eröffnen als durch Sulla's Geist. Denn der ehemalige Diktator hat durch seine furchtbaren Proskriptionen unaussprechliches Unheil über Rom gebracht und kann daher in gewissem Sinn als Vorgänger Catilina's gelten.

Sowohl die Figur des Geistes als auch die Situation der

Eingangsszene sind Seneca's "*Thyestes*" entlehnt. Diese Tragödie wird eröffnet durch den Geist des Tantalus in Begleitung der Rachegöttin. Wie die Furie einmal bemerkt, hat sie den Geist des Tantalus auf die Oberwelt zurückgeführt, damit er durch seine bloße Anwesenheit im Palast des Atreus seine Nachkommen zu unnatürlichen Verbrechen aufstachele. Auch der Geist Sulla's soll durch seine bloße Anwesenheit Catilina zu dem unnatürlichen Verbrechen aufreizen, den Untergang seiner Vaterstadt Rom herbeizuführen. Denn Catilina sieht den Geist nicht, noch hört er ihn. Einige Stellen hat Jonson fast wörtlich aus "*Thyestes*" herübergenommen. Sulla's Geist (bevor er sich an Catilina wendet):

"*Behold, I come, sent from the Stygian sound,*
As a dire vapour that had cleft the ground,
. . . . . .
Or like a pestilence that should display
Infection through the world . . . . ."
(l. c. I. 1 S. 190.)

Der Geist des Tantalus:

Mittor ut dirus vapor
Tellure rupta vel gravem populis luem
Sparsura pestis. (l. c. S. 284, Z. 87—89.)

Sulla's Geist (zu Catilina sprechend):

Nor let thy thought find any vacant time
To hate an old, but still a fresher crime
Drown the remembrance; let not mischief cease,
But while it is in punishing, increase:
Conscience and care die in thee; and be free
Not heaven itself from thy impiety:
Let night grow blacker with thy plots, and day,
At shewing but thy head forth, start away
From this half-sphere; and leave Rome's blinded walls
To embrace lusts, hatreds, slaughters, funerals.
(l. c. I. 1. S. 191 und 92.)

Furie (das Geschlecht des Tantalus verfluchend):

Nec vacet cuiquam vetus
Odisse crimen: semper oriatur novum,

Nec unum in uno, dumque punitur scelus,
Crescat. . . . . .
. . . . . .
et fas et fides
Jusque omne pereat. Non sit a vestris malis
Immune caelum. Cur micant stellae polo
Flammaeque servant debitum mundo decus?
Nox alia fiat, excidat caelo dies.
Misce penates, odia caedes funera
Accerse et imple Tantalo totam domum.

(l. c. S. 282 und 283, Z. 29—32 und 47—54.)

Auch im III. Akt finden sich Entlehnungen aus "*Thyestes*", ferner aus "*Hippolytus*", "*Octavia*", "*Hercules furens*".[1])

Endlich zeigt sich Jonson seinem Vorbild Seneca in der Anwendung des Chores verpflichtet. Dieser schließt jeden der fünf Akte und verläßt, wie bei Seneca, während der Aufführung des Stückes die Bühne, so daß er nichts über den Verlauf der Handlung erfährt. Denn am Ende des IV. Aktes erklärt der Chor, über Catilina's Pläne im unklaren zu sein, was nicht der Fall sein könnte, wenn er während der Vorstellung auf der Bühne bliebe.[2])

7. *Fuimus Troes: The True Trojans* (von Dr. Jasper Fisher).

Das Stück behandelt die beiden Einfälle Cäsars in Britannien in den Jahren 56 und 54 vor Christus. Das Stück wird eröffnet durch die Geister des Camillus und Brennus, welche in vollständiger Rüstung und mit gezücktem Schwert in der Begleitung des Mercur erscheinen. Mercur bringt die Geister nach dem Willen Jupiters auf die Oberwelt zurück "*as sticklers in their nation's enmity*". Wenn die Nacht sich auf die müden Augenlider gesenkt hat, dann sollen sie ihre Landsleute zum Kampf anspornen, dann sollen sie zu Rachegeistern in ihrer Brust werden:

Incite your countrymen, when night and sleep

[1]) Cunliffe, l. c., S. 94.
[2]) Ibd., S. 90.

Conquer the eyes: when weary bodies rest,
And senses cease, be furies in their breast.

(Dodsley-Hazlitt XII, S. 451.)

Daß gerade die Geister des Camillus und Brennus erscheinen, ist natürlich von seiten des Dichters wohlberechnet. Durch diesen Rückblick auf die Kämpfe zwischen Römern und Galliern im Jahre 390 vor Christus, sowie durch die wilde Kampfeslust atmenden Wechselreden der Geister bereitet der Dichter stimmungsvoll auf die kommenden Ereignisse vor. Mit den Worten:

Fly to your parties, and enrage their minds:
Till, at the period of these broils, I call
And back reduce you to grim Pluto's hall.

(l. c. S. 452)

entläßt Merkur die Geister.

Ihrem Auftrag gemäß erscheinen die Geister den Anführern der zwei feindlichen Heere, Nennius und Cäsar, und zwar in II, 7.

Der Geist des Brennus fordert Nennius auf, des über die ganze Welt verbreiteten Ruhmes seiner Vorfahren eingedenk zu bleiben. Er möge ein zweiter Brennus sein. Seine Lanze müsse, wie eine Herkuleskeule, zwei Ungeheuer zähmen, Roms Habsucht und Stolz. Die Ehre möge sein Leitstern sein im Leben wie im Tod. Nach dieser Ermahnung verschwindet der Geist.

Nennius versichert, daß der Geist über seine Taten nicht erröten solle. Ruhm, sei er noch so gering, ist selbst um den Preis des Todes billig erkauft. Obwohl diese Überzeugung in ihm lebendig ist, versichert Nennius, daß die Worte des Geistes ihm neue Kraft verliehen hätten. Was nur immer die Zukunft bringen möge, Tod oder Sieg, Nennius weiht sein Leben dem Andenken von Brennus' Geist.

In der gleichen Szene erscheint der Geist des Camillus dem Cäsar und fordert ihn auf, Rache an der Nation zu nehmen, deren Verwandte einst Rom geplündert hätten. Camillus wünscht, sein Geist, der Geist eines Scipio, eines Marius, eines Sulla möge in Cäsar wieder aufleben, damit diese stolze Nation unter das römische Joch gebeugt würde.

Cäsar erwidert, er werde in des Camillus Fußstapfen treten. Er sei entschlossen, nicht länger zu leben, sollte er hinter diesem erhabenen Beispiel zurückbleiben.

In der nun folgenden Schlacht (III, 2) zeigen sich die beiden Führer dessen würdig, was sie den Geistern versprochen haben.

Das Erscheinen der Geister in II, 7 bezweckt, wie wir gesehen haben, Nennius und Cäsar zum Kampf anzufeuern, bedeutet also für den Verlauf der Handlung ein accelerierendes Moment. — Die gleiche Bedeutung ist dem Erscheinen der Geister in IV und V beizumessen.

In IV, 4 beklagt sich Cäsar, daß der Geist des Camillus ihn nachts im Traume ängstige und nach Rache rufe. Beim zweiten Einfall Cäsar's in Britannien kämpfen die Römer anfangs unglücklich gegen die Briten. Der Geist des Camillus will demnach Cäsar veranlassen, seine Tapferkeit gegen die Briten zu verdoppeln.

In V, 2 erzählt Cassibellanus, der König der Briten, in einer Ansprache an seine Soldaten, der Geist des Brennus sei ihm erschienen und habe ihn aufgefordert, das Unrecht zurückzuweisen und dem Ruhm seiner Ahnen Ehre zu machen.

Das Stück schließt Mercur, der die beiden Geister in die Unterwelt zurückführt, während sie die Frage erörtern, ob der endgültige Sieg auf seiten der Römer oder der Briten sein werde.

8. *Grim the Collier of Croydon.*[1])

Die 1. Szene des 1. Aktes zeigt uns folgendes Stimmungsbild: Malbecco's Geist in der Unterwelt vor Pluto und den Höllenrichtern Minos, Aeacus und Rhadamanthus. Aufgefordert, sich wegen seiner Selbstentleibung zu rechtfertigen, erzählt der Geist seinen Richtern, wie er durch die Bosheit seines Weibes zum Selbstmord getrieben wurde.

Auf dieser Erzählung des Geistes basiert, wie sich zeigen

[1]) Sehr wahrscheinlich identisch mit Haughton's *The Devil and his Dame*, ein Stück, welches unter März 1600 in Henslowe's Diary eingetragen ist. Cf. Ward, Bd. 2, S. 606.

wird, die folgende Handlung in ihren Grundzügen; der Geist repräsentiert also das erregende Moment der Handlung.

Nach kurzer Beratung mit den Höllenrichtern beschließt der Beherrscher der Unterwelt, einen seiner Lieblingsteufel, Belphegor, auf die Erde zu senden mit dem Auftrag, menschliche Gestalt anzunehmen, zu heiraten und nach einem Jahr und einem Tag in die Unterwelt zurückzukehren, um über den Charakter des weiblichen Geschlechts Bericht zu erstatten.

Belphegor begibt sich, von seinem Diener Akercock begleitet, auf die Oberwelt: er selbst geht unter dem Namen Castiliano, Akercock unter dem Namen Robin Goodfellow. Castiliano verheiratet sich. Seine Ehe ist aber eine höchst unglückliche. Nicht nur daß er zusehen muß, wie Marian anderen Männern ihre Liebe erweist, wird er schließlich noch von ihr vergiftet. Und falls das Gift seine Wirkung verfehlen sollte, unternimmt es ein Liebhaber Marian's, Castiliano zu ermorden. Castiliano ist im Begriff, den tödlichen Stoß zu empfangen, als er von der Erde verschlungen wird.

Robin Goodfellow verhilft Grim, dem Köhler von Croydon, zum Sieg über seine Nebenbuhler im Kampf um seine Geliebte Johanna.

Belphegor erzählt nach seiner Rückkehr in die Unterwelt Pluto und den Höllenrichtern die schlimmen Erfahrungen, die er mit seiner treulosen Frau gemacht hat. Pluto fällt daraufhin über Malbecco's Geist folgendes Urteil: er solle von nun an als Geist der Eifersucht in der Welt umherschweifen, um Argwohn zwischen Mann und Frau zu erwecken. Mit den Worten:

> *Go, Jealousy, begone; thou hast thy charge;*
> *Go, range about the world that is so large.*
>
> (Dodsley-Hazlitt, Bd. 8, V, 1 S. 470)

wird der Geist von Pluto entlassen.

9. *Hamlet.*

In dramatisch wirkungsvollster Weise hat Shakspere den Geist als Stimmungsfigur in "*Hamlet*" verwendet, denn hier tritt der Geist nicht plötzlich auf die Bühne, sondern

der Dichter versteht es meisterhaft, auf sein Kommen vorzubereiten.

Versetzen wir uns vor die Schloßterrasse in Elsinore. Es ist eine bitterkalte Septembernacht. Eben hat es 12 Uhr geschlagen, und es erfolgt die Ablösung der Schloßwache: Francisco verläßt seinen Posten, Bernardo und Marcellus treten an seine Stelle. Mit letzteren tritt sogleich Horatio auf aus einem Grund, den wir gleich nachher erfahren werden. Zweimal ist nämlich schon den beiden Wachoffizieren Bernardo und Marcellus gerade um Mitternacht ein Geist erschienen. Von diesem Ereignis haben sie ihrem Freund Horatio Mitteilung gemacht. Doch dieser erklärt die Wahrnehmung der beiden Freunde für Einbildung. Deswegen sagt Marcellus:

I have entreated him along
With us to watch the minutes of this night;
That, if again this apparition come,
He may approve our eyes, and speak to it.
(Dyce, Bd. 7, I, 1 S. 300.)

Horatio indes versichert, daß die Erscheinung sich nicht wiederholen werde. Bernardo hat eben begonnen, den Hergang jenes geheimnisvollen Ereignisses nochmals zu erzählen, da wird er plötzlich von Marcellus mit den Worten unterbrochen:

Peace, break thee off; look where it comes again!
(l. c., S. 300.)

Entsetzen bemächtigt sich der Freunde. Selbst der furchtlose Horatio ist für den Augenblick starr vor Furcht und Staunen. Endlich aber faßt er sich ein Herz und spricht den Geist an:

What art thou, that usurp'st this time of night,
Together with that fair and warlike form
In which the majesty of buried Denmark
Did sometimes march? by heaven I charge thee, speak.
(l. c. S. 301.)

Doch der Geist des verstorbenen Königs von Dänemark — denn dieser ist es, wie die eben erwähnten Worte Ho-

ratio's zeigen — bleibt stumm. Nochmals beschwört Horatio den schon wieder Wegschreitenden, zu sprechen, aber vergebens. Der Geist verschwindet. Nicht minder mächtig als seine Freunde ist Horatio von der Geisteserscheinung ergriffen. Er würde nach seinen eigenen Worten immer noch nicht an die Erscheinung glauben, hätte er nicht die sichere, fühlbare Gewähr der eigenen Augen.

Was will nun der Geist des verstorbenen Königs? Das fragen sich die Freunde. Horatio hält die Erscheinung für den Vorboten schicksalsschwerer Ereignisse, die Dänemark bevorstünden. Geradeso seien auch dem Tod des großen Julius Cäsar in Rom bedeutungsvolle Zeichen vorangegangen. Daß der Geist des Königs in Waffen erschienen sei, kündige dem Lande Krieg an. Denn der junge Fortinbras habe ein Heer landloser Abenteurer um sich gesammelt und sei entschlossen, die von seinem Vater an den verstorbenen König verlorenen Länder wiederzugewinnen. Die Gefahr eines Überfalles, den Fortinbras von der Seeseite aus unternehmen könnte, sei auch der Grund ihrer beständigen Wachen. Da auf einmal unterbricht sich Horatio selbst mitten in seiner Rede:

But, soft, behold! lo, where it comes again!

Mutig will Horatio diesmal zu Werke gehen:

I'll cross it, though it blast me.
Stay, illusion, spricht er den Geist an,
If thou hast any sound, or use of voice,
Speak to me:
If there be any good thing to be done,
That may to thee do ease, and grace to me,
Speak to me.

. . . . . .

Or if thou hast uphoarded in thy life
Extorted treasure in the womb of earth,
For which, they say, you spirits oft walk in death,
Speak of it: — stay, and speak!

(l. c. I, 1 S. 304.)

In diesem Augenblick kräht der Hahn, und der Geist ist im Begriff, sich wieder zu entfernen. "*Stop it, Marcellus!*"

ruft Horatio diesem zu. Marcellus will in seiner Aufregung nach ihm mit der Hellebarde schlagen. Vergebens. Der Geist verschwindet. Also auch diesmal ist der Geist stumm geblieben.

"*It was about to speak when the cock crew* —,"
meint Bernardo.

"*And then it started like a guilty thing*
Upon a fearful summons —," bekräftigt Horatio.

Horatio findet das durch seine Erfahrung bestätigt. Denn er habe gehört, daß, sobald der Hahn den Morgen verkünde, jeder umherschweifende Geist an seinen Aufenthaltsort zurückkehren müsse. — Mittlerweile ist die Zeit vorgerückt, der Morgen bricht an. Die Freunde brechen die Wache ab und beschließen auf Horatio's Rat das, was sie diese Nacht gesehen, dem jungen Hamlet anzuvertrauen; denn so stumm der Geist auch ihnen gegenüber gewesen sei, mit Hamlet werde er sprechen.

Mit Künstlerhand hat Shakspere das erste Kräuseln der Wellen angedeutet, das den nahenden Sturm verkündet. Der Natur der Sache gemäß ist die Rolle des Geistes nicht erschöpft; er hat eine noch viel wichtigere Aufgabe zu erfüllen. Nachdem wir durch sein Erscheinen in einen Zustand zweifelvoller Erregtheit und höchster Spannung versetzt sind, führt uns der Dichter in der folgenden Szene die Exposition der Tragödie vor Augen.

König Claudius von Dänemark hat nach dem kürzlich erfolgten, plötzlichen Tod seines Bruders mit Einwilligung der Stände des Landes den Thron bestiegen und seine verwitwete Schwägerin geheiratet, dadurch aber die Anwartschaft seines Neffen Hamlet auf den dänischen Königsthron in Frage gestellt. Aber das ist der geringste Grund des schweren Kummers, der auf Hamlet's Seele lastet. Kaum hatte er die Universität Wittenberg bezogen, mußte er schon wieder heimeilen, um dem geliebten Vater die letzte Ehre zu erweisen. Ein rätselhaftes Geschick hatte den noch in der Vollkraft der Jahre stehenden Mann hinweggerafft. Aber nicht nur die merkwürdigen Umstände bei seines Vaters Tod geben Hamlet zu denken. Die geradezu überstürzte Heirat seiner Mutter hat seine ideale

Weltanschauung auf das schwerste erschüttert. Daß seine Mutter, nachdem sie kaum die Tränen um den ersten Gatten getrocknet, so bald einem zweiten die Hand zum ehelichen Bunde reichen konnte, vermag Hamlet nicht zu fassen, umsoweniger, als seine Eltern in zärtlicher Liebe einander zugetan waren. Die Tatsache, daß das Unbegreifliche eingetreten ist, drückt ihn unsagbar nieder, macht ihn namenlos traurig und unglücklich.

Der Geist soll Licht in dieses Dunkel bringen. Horatio, Bernardo und Marcellus berichten dem Prinzen, wie ihnen bereits in drei Nächten der Geist seines Vaters auf der Wache erschienen sei. Hamlet's Entschluß ist bald gefaßt. Er will diese Nacht wachen, und kommt das Gespenst wieder, es ansprechen. Indem er die Gefährten bittet, über das Gesehene zu schweigen, verabschiedet er sich von ihnen mit dem Versprechen, daß er sie auf der Terrasse zwischen 11 und 12 Uhr nachts besuchen werde.

Seltsame Gedanken drängen sich Hamlet jetzt auf, wenn er an den plötzlichen Tod seines Vaters denkt. In fieberhafter Erregung sieht er der verhängnisvollen Stunde entgegen:

"Would the night were come!
Till then sit still my soul." (l. c. I, 2 S. 314.)

Zugleich mit Horatio und Marcellus findet sich Hamlet auf der Wache ein. Es hat schon 12 Uhr geschlagen:

"Then it draws near the season
Wherein the spirit held his wont to walk."
(l. c. I, 4 S. 320.)

Eine eisig kalte Luft weht. Während Hamlet bangen Herzens der Enthüllung eines schrecklichen Geheimnisses gewärtig ist, hält der König im Schlosse, umgeben von seinem Gefolge, ein fröhliches Zechgelage ab. Kanonendonner und Trompetenstoß verkünden jeden Trunk, den der König ausbringt. Hamlet tadelt dieses lärmende Gelage; seiner Neigung gemäß, über alles tiefsinnige Betrachtungen anzustellen, philosophiert er, geradeso wie die Dänen durch diese nächtlichen Gelage bei den anderen Völkern in Verruf kämen,

ebenso würden oft einzelne Menschen, obwohl ausgestattet mit den trefflichsten Tugenden, infolge eines kleinen Charakterfehlers in der öffentlichen Meinung geringgeschätzt.

"*Angels and ministers of grace defend us!*" ruft der Prinz sich unterbrechend, überwältigt von dem ersten Schrecken, als er plötzlich den Geist vor sich sieht. Doch bald hat er sich gefaßt:

Be thou a spirit of health or goblin damn'd,
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,
Be thy intents wicked or charitable,
Thou com'st in such a questionable shape,
That I will speak to thee: I'll call thee Hamlet,
King, father, royal Dane: O answer me!
. . . . . .
. . . What may this mean,
That thou, dead corse, again, in complete steel,
Revisit'st thus the glimpses of the moon,
Making night hideous; . . .
. . . . . .
Say, why is this? wherefore? what should we do?

(l. c. I, 4 S. 322.)

Doch der Geist antwortet nicht, sondern winkt Hamlet an einen weiter entfernten Ort, wie um anzudeuten, daß die Mitteilung nur für ihn allein bestimmt sei. Hamlet ist auch willens, dem Geist zu folgen, trotz des gegenteiligen Rates von Horatio und Marcellus.

Why, what should be the fear? erwidert ihnen der Prinz.

I do not set my life at a pin's fee;
And for my soul, what can it do to that,
Being a thing immortal as itself?

(l. c. I, 4 S. 323.)

Wieder winkt der Geist. Nochmals warnt Horatio den Prinzen dringend, denn das Gespenst könne ihn bis zum Gipfel jenes Felsens locken, der sich von der See zu grausiger Höhe erhebe, dort eine andere Gestalt annehmen und ihn zum Wahnsinn treiben. Der Geist winkt wieder, und mit den Worten "*My fate cries out*" reißt sich Hamlet von den be-

sorgten Freunden los und folgt dem Geist. Bestürzt bleiben Horatio und Marcellus zurück.

Jetzt, da der Geist mit Hamlet allein ist, spricht er und gibt sich zu erkennen. Hamlet hört die niederschmetternde Kunde, die sein prophetisches Gemüt indes dunkel geahnt, daß sein Oheim hinterlistigerweise den Bruder gemordet, indem er, während dieser mittags im Garten schlief, sich heranschlich und ihm tödliches Gift in die Ohren träufelte, so daß der Unglückliche in kurzem eine Leiche war. Aber nicht nur dies. Durch süße Schmeichelworte habe der Mörder die scheinbar tugendhafte Königin verleitet, mit ihm in die Ehe zu treten. Den feigen Brudermord soll Hamlet dem Gebot des Geistes zufolge rächen, seine Mutter aber, die zwar leichtsinnig, aber schuldlos ist an der blutigen Tat, möge er schonen:

"*But, howsoever thou pursu'st this act,*
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive
Against thy mother aught: leave her to heaven,
And to those thorns that in her bosom lodge
To prick and sting her." (l. c. I, 5 S. 327.)

Doch der Morgen naht und mit dem Scheidegruß "*Adieu! remember me*" verschwindet der Geist.

Der junge Held sinkt unter der Last der wuchtigen Eröffnung beinahe zusammen:

"*You, my sinews, grow not instant old,*
But bear me stiffly up." (I, 5 S. 328.)

Ja, gedenken will Hamlet des erhaltenen Auftrages, tilgen will er aus seinem Gedächtnis jegliche Erinnerung an seine Jugendzeit, und das Gebot des Geistes soll allein seine Seele erfüllen.

Hamlet hat, wie wir gesehen, den Entschluß gefaßt, den Mord seines Vaters zu rächen. Auf diesem Entschluß aber beruht die ganze folgende Handlung. Dieser Entschluß wird nun durch die Offenbarung des Geistes in die Seele Hamlet's gesenkt. Die Offenbarung des Geistes repräsentiert also das erregende Moment der Handlung.

Wie nun die folgende Handlung in allen Hauptzügen in

letzter Linie auf die Geistesersсheinung zurückgeht, warum der Geist auch fernerhin in den Gang der Handlung einzugreifen für gut befindet, soll im folgenden dargestellt werden.

Hamlet steht noch unter den gewaltigen Eindrücken, die er eben empfangen hat, als wiederholt und laut sein Name an sein Ohr tönt. Horatio und Marcellus sind es, welche die Rufe ausstoßen, denn sie empfinden allmählich Besorgnis über das Schicksal des Prinzen. Hamlet ermuntert sie, näher zu kommen, und nun bestürmen sie den Prinzen mit Fragen nach dem, was zwischen ihm und dem Geist vorgefallen ist. Doch Hamlet hält es einstweilen für das Beste, zu schweigen. Obwohl seine Aufregung begreiflicherweise eine ungeheure ist, weiß er doch in richtiger Erkenntnis seiner Lage, daß ein verfrühtes Bekanntwerden dieser nächtlichen Vorgänge seinem Racheplan nur schaden kann. Denn der König, ohnehin argwöhnisch, — ein schuldiges Gewissen sieht ja überall Verrat — wird sicherlich auch das geringste Anzeichen von Gefahr bemerken und sich zu schützen wissen. Deshalb bittet er die Freunde, niemals etwas von dem, was sie diese Nacht gesehen, zu veröffentlichen. Horatio und Marcellus versprechen es. Aber Hamlet will das Versprechen noch durch einen Eid bekräftigt wissen und ersucht die Freunde, auf sein Schwert zu schwören. Wie um sein Verlangen zu unterstützen, ertönt aus der Tiefe eine schauerliche Grabesstimme: "*Swear.*" Hamlet überkommt eine wilde Lustigkeit:

> "*Ah, ha, boy! say'st thou so? art thou there, true-penny?*
> *Come on,*" — fährt er fort,
> "*you hear this fellow in the cellarage, —*
> *Consent to swear.*" (I, 5 S. 330.)

Hamlet ist, wie wir sehen, durch seine Unterredung mit dem Geist an das Überirdische gewöhnt, während seine Gefährten fast sprachlos vor Schrecken sind. Horatio bringt nur die Worte hervor: "*Propose the oath, my lord.*" Aber als der Prinz die Eidesformel gesprochen hat, macht die Stimme des Geistes abermals die Freunde erbeben, denn unter ihren Füßen vernehmen sie zum zweiten Mal die Aufforderung: "*Swear*". — "*Hic et ubique?*" ruft Hamlet erstaunt aus. Um

das Entsetzen der Freunde zu mildern, läßt er den Platz wechseln, was er, nach den eben erwähnten Worten zu urteilen, schon das erste Mal getan hat, als die Stimme aus der Tiefe kam. Wieder spricht Hamlet die Eidesformel vor, und zum dritten Mal ertönt aus der Tiefe die Stimme: "*Swear.*" Hamlet läßt die Freunde nochmals den Platz wechseln und bittet sie neuerdings, feierlich zu schwören, niemals durch Gebärde oder Wort etwas von ihm zu verraten, so fremd und seltsam er sich auch benehmen möge, da es ihm vielleicht in Zukunft dienlich scheine, ein wunderliches Wesen zur Schau zu tragen. Zum vierten Mal läßt sich der Geist vernehmen: "*Swear.*" — Nachdem die Freunde den Schwur geleistet, entläßt sie Hamlet.

Betrachten wir nun, wie die Geisteserscheinung auf den Helden, sowie auf die Gegenspieler wirkt.

Hamlet ist zwar infolge der Offenbarung des Geistes vom tödlichsten Haß gegen seinen Oheim beseelt, aber trotzdem äußert sich dieses Gefühl nicht in einer entscheidenden Tat, wenigstens nicht für den Augenblick. Die Enthüllung des schrecklichen Geheimnisses hat bei Hamlet zunächst eine vollständige Erschlaffung der physischen und geistigen Kräfte zur Folge. Die Tatsache, daß es überhaupt solche Schurken gibt, erfüllt ihn mit namenloser Traurigkeit. Als Hamlet sich von den Aufregungen der Entsetzensnacht einigermaßen erholt hat, quält er sich vergebens ab, einen brauchbaren Racheplan zu finden. Denn immer steigen in ihm Zweifel auf, welche die Durchführung eines Entschlusses vereiteln.

Die Hamlet beständig quälenden Zweifel hatten schließlich sogar die Person des Geistes in Frage gestellt. Das Schauspiel beseitigt auch dieses stärkste Bedenken. Hamlet sieht mit absoluter Gewißheit in seinem Oheim den schuldbewußten Mörder seines Vaters. Zugleich aber ist für Hamlet die Schwierigkeit, die ihm vom Geist übertragene Aufgabe zu lösen, bedeutend gewachsen. Denn der König sieht sich von seinem Neffen ausspioniert, er wird also voraussichtlich Mittel anwenden, um sich des lästigen Spions zu entledigen. Da gibt der Zufall Hamlet die schönste Gelegenheit an die Hand, dem König zuvorzukommen: er trifft seinen Oheim in

Gebet versunken. Hamlet ist wieder untätig, der Moment scheint ihm nicht richtig gewählt zu sein.

Durch die Herausforderung des Königs infolge des Schauspiels einerseits, durch seine Untätigkeit andererseits ist der Held in eine verhängnisvolle Situation geraten. Die Möglichkeit, das Gebot des Geistes zu vollführen, ist durch Versäumen der günstigen Gelegenheit eine ziemlich unwahrscheinliche geworden. Ist so schon das zweite Erscheinen des Geistes hinreichend begründet, so werden wir durch die folgende Szene von der Notwendigkeit eines nochmaligen Eingreifens des Geistes in die Handlung geradezu durchdrungen.

Ungeduldig harrt die Königin ihres Sohnes. Sie soll ihm nach dem Willen ihres Gatten ernstlich Vorhalt machen über sein Benehmen und womöglich die Ursache dessen, was seine Seele bedrückt, zu erfahren suchen. Die Königin erreicht aber ihre Absicht nicht. Im Gegenteil, Hamlet ist entschlossen, seiner Mutter wegen ihrer zweiten Heirat ernstlich ins Gewissen zu reden. Seine Gereiztheit gegen seine Mutter äußert sich zunächst in spitzigen Antworten auf ihre Fragen. Die Königin will daraufhin ihre Bekehrungsversuche ohne weiteres als unnütz aufgeben: "*Nay, then, I'll set those to you that can speak.*" Aber jetzt gibt Hamlet der Mutter Klarheit über seine Absichten.

"*Come, come,*" sagt er zu ihr,
"*and sit you down; you shall not budge:*
You go not till I set you up a glass
Where you may see the inmost part of you."
(III, 4 S. 380.)

Die Königin, aufs höchste erschrocken, glaubt nicht anders, als ihr Sohn wolle sie in einem Wahnsinnsanfall umbringen und ruft um Hilfe. Polonius, der verabredetermaßen hinter einem als Vorhang dienenden Teppich versteckt ist, stimmt, da er die Königin in Gefahr wähnt, in den Hilferuf ein. Hamlet, einem Impuls des Zornes gegen den Lauscher folgend, zieht den Dolch, stößt durch den Teppich und ersticht den Polonius. Hamlet meint, er habe den König getötet; die Erkenntnis seines Irrtums beunruhigt ihn nicht im geringsten,

ein Benehmen, das durch seine hochgradige Erregung leicht erklärlich ist. Denn er hat jetzt Wichtigeres zu tun. Und nun macht Hamlet wahr, was er seiner Mutter angekündigt hatte, als er ihr sagte, er wolle ihr einen Spiegel vorhalten, worin sie ihr Innerstes erblicken werde. In der Tat, schwer ist die Anklage, maßlos sind die Vorwürfe, die Hamlet gegen seine Mutter erhebt. Wie Dolchstiche dringen der Königin die harten Worte ihres Sohnes ins Herz. Als sich aber Hamlet von seiner Aufregung und seinem Haß gegen den Oheim so weit hinreißen läßt, den König einen Mörder zu nennen,

"*A cutpurse of the empire and the rule,*
That from a shelf the precious diadem stole,
And put it in his pocket,"

da erscheint der Geist seines Vaters von neuem. Hamlet ahnt teilweise den Grund seines Kommens, wenn er ihn frägt:

"*Do you not come your tardy son to chide,*
That, laps'd in time and passion, lets go by
Th' important acting of your dread command?"
"*This visitation*", antwortet der Geist,
"*Is but to whet thy almost blunted purpose.*" —
"*But look*" fährt er fort,
"*amazement on thy mother sits:*
O, step between her and her fighting soul, —
Concert in weakest bodies strongest works, —
Speak to her, Hamlet." (III, 4 S. 382 und 83.)

Die Königin, die den Geist weder sieht noch hört, ist allerdings entsetzt über ihren Sohn, da er die Augen auf das Leere heftet und mit der körperlosen Luft redet. Ihr Grauen mildert sich aber, als Hamlet sich wieder zu ihr wendet.

Hamlet selbst ist nach der Erscheinung des Geistes ruhiger geworden, der Sturm seiner Gefühle hat sich gelegt. Er ist nachdrücklich wieder an seine heilige Aufgabe erinnert worden, er überhäuft die Mutter nicht mehr mit heftigen Vorwürfen, er berührt auch nicht mehr die unrechtmäßige Besitzergreifung der Krone seitens des Königs. Um zu erreichen, daß seine mahnenden Worte auf fruchtbaren Boden fallen, sucht er die Mutter von seiner gesunden Vernunft zu über-

zeugen. Er warnt sie, sich selbst zu betrügen mit dem Glauben, seine Worte seien nur die Ausgeburt des Wahnsinns; sie solle bereuen, nicht das Unkraut düngen und dadurch dessen Wachstum vermehren. Hamlet will sich schon von seiner Mutter verabschieden, als ihm ein Gedanke durch den Kopf schießt: Soll nicht eine ernstliche Gefahr für ihn und seine Rachepflicht heraufbeschworen werden, so darf der König den Inhalt des Gesprächs mit der Mutter nicht erfahren. Deshalb gibt Hamlet seiner Mutter den sarkastischen Rat, ihrem teuren Gatten diesen ganzen Handel aufzudecken. daß er in keiner wahren Tollheit sei, nur toll aus List. Aber die Königin erwidert ihm:

"Be thou assur'd, if words be made of breath,
And breath of life, I have no life to breathe
What thou hast said to me." (III, 4 S. 386.)

Auf die zweite Geisteserscheinung noch einen kurzen Rückblick zu werfen, halte ich für notwendig. Wie Hamlet durch seine Untätigkeit immer weiter von dem erstrebten Ziel abkommt und so die Möglichkeit der Rache gefährdet. ist vor der zweiten Geisteserscheinung ausführlich erörtert worden. Die Gefahr aber wächst noch durch die Ermordung des Polonius. Denn ein scharfsinniger Kopf wie der König mußte, sobald er Kenntnis von der Tat bekam, in dem toten Polonius nur das Opfer eines unglückseligen Irrtums erblicken. Die Rache Hamlet's ist also stumpf geworden, nicht träge: denn Hamlet sagt ja selbst, daß er neben der Kraft auch den Willen habe, zu rächen. Da erscheint der Geist, um den abgestumpften Vorsatz zu schärfen. Ferner war Hamlet über den Auftrag des Geistes hinausgegangen, als er die Mutter mit so maßlosen Vorwürfen überhäufte. Er sollte die Mutter dem Himmel und den Dornen überlassen, „die im Busen ihr stechend wohnen". Und schließlich nennt Hamlet, seiner Leidenschaft nicht mehr Herr, den König einen Mörder, einen Beutelschneider von Gewalt und Reich, ist also im Begriff, der Mutter das Geheimnis zu verraten, das ihm der Geist anvertraute, und zu dessen Schutz ja einst die Stimme aus der Tiefe ertönte. Ob aber die Königin ein solches Wissen vor ihrem Mann hätte verbergen können, mag bezweifelt werden.

Was wäre die Folge gewesen? Der König wäre, sobald er sich entdeckt gesehen, gegen Hamlet mit offener Gewalt vorgegangen, und die Rache wäre für immer vereitelt worden. Das Erscheinen des Geistes aber beseitigt diese Gefahr und ruft Hamlet nachdrücklich seine Pflichten ins Gedächtnis zurück.

Das wiederholte Eingreifen des Geistes in die Handlung bedeutet, in kurzen Worten charakterisiert, ein den Verlauf der Rachehandlung accelerierendes Moment. Denn erstens unterstützt der Geist den Helden aus der Tiefe, als dieser sich der Verschwiegenheit seiner Freunde versichern will, um im Interesse der zu erfüllenden Aufgabe das Bekanntwerden der Geisteserscheinung zu verhindern. Zweitens will der Geist den abgestumpften Vorsatz des Helden schärfen und die die Vollstreckung der Rache hemmenden Umstände beseitigen.

Wenden wir uns jetzt den Gegenspielern zu. Der König hielt schon nach dem von ihm belauschten Gespräch Hamlet's mit Ophelia seines Neffen Anwesenheit am Hofe für gefährlich und beschloß infolgedessen, Hamlet zur Einforderung des schuldigen Tributes nach England zu schicken. Das Schauspiel, der Tod des Polonius zeigen ihm aber, wessen er sich von Hamlet zu versehen hat, und er ist gewillt, dem drohenden Schlag vorzubeugen. Der König übergibt den Begleitern seines Neffen ein Schreiben an den König von England, das ihn, wie er hofft, für immer einer schweren Sorge überheben soll. Zugleich verlangt er Hamlet's sofortige Abreise.

Wie Hamlet auf der Fahrt nach England entkommt, wie er zurückkehrt, ist hier überflüssig, des genaueren zu erörtern. Der König, der seinen Anschlag mißlungen sieht, ersinnt einen neuen, der wohl Hamlet's Tod, aber auch sein eigenes Verderben herbeiführt. Denn in dem fingierten Wettkampf mit Laertes ersticht Hamlet den König mit dem vergifteten Rapier. So erfüllt der Held endlich das Gebot des Geistes.

Die Bedeutung des Geistes in "*Hamlet*" liegt darin, daß er im Gegensatz zu den bisherigen Geistern hervorragenden Anteil an der Handlung nimmt: der Geist veranlaßt durch seine Offenbarung den Entschluß des Helden, von

dem der ganze Verlauf der Handlung abhängt und greift, als der Held durch seine Untätigkeit und Unbedachtsamkeit die Möglichkeit der Rache gefährdet, von neuem fördernd in den Gang der Handlung ein. Aus der „*theatralischen Puppe*“ ist eine organische Kerngestalt geworden. In markanten Worten kennzeichnet Symonds[1]) den Unterschied zwischen Shakspere's Geistern und denen seiner Vorgänger: “*In his hands the Ghost was no longer a phantom roaming in the cold, evoked from Erebus to hover round the actors in a tragedy, but a spirit of like intellectual substance with those actors, a parcel of the universe, in which all live and move and have their being.*”

Der Geist in “*Hamlet*” ist endlich eine echt volkstümliche Figur, denn er illustriert viele von den Vorstellungen, welche sich der Volksglaube von diesen überirdischen Wesen gebildet hatte: so hielt man allgemein die Mitternachtsstunde für die Zeit, in der Geister umzugehen pflegen. Wiederholt wird in unserem Drama betont, daß der Geist des alten Hamlet in der Mitternachtsstunde erscheint. Ferner glaubte man, daß Geister in der nämlichen Kleidung erscheinen, die sie zu Lebzeiten gewöhnlich trugen. Als Horatio dem Hamlet erzählt, wie der Geist dem Marcellus und Bernardo auf der Wache erschienen sei, sagt er:

> “*A figure like your father,*
> *Armed at point, exactly, cap-a-pe,*
> *Appears before them, and with solemn march*
> *Goes slow and stately by them.*” (I, 2 S. 312.)

Und als der Geist wieder erscheint, spricht ihn Hamlet folgendermaßen an:

> “*What may this mean,*
> *That thou, dead corse, again, in complete steel,*
> *Revisit'st thus the glimpses of the moon,*
> *Making night hideous.*” (I, 4 S. 322.)

Bei Shakspere finden sich wiederholt Anspielungen auf den alten Aberglauben, der besagt, daß gewisse Personen die Macht hätten, Geister zu beschwören. Gelehrsamkeit

[1]) Symonds, l. c., S. 240.

wurde als die *conditio sine qua non* für den Beschwörer betrachtet. So sagt Marcellus zu Horatio mit Beziehung auf den Geist:

"Thou art a scholar; speak to it, Horatio."

(I, 1 S. 300.)

Geister sind selten mehr als einer Person sichtbar, auch wenn mehrere anwesend sind. Wir erinnern uns, daß im III. Akt, als der Geist dem jungen Hamlet in Gegenwart der Königin erscheint, diese den Geist weder sieht noch hört.

Geister, hieß es, beobachten ein hartnäckiges Schweigen, bis sie von der Person angesprochen werden, der ihr Erscheinen gilt. Daher fragt Hamlet den Horatio mit Beziehung auf den Geist: *"Did you not speak to it?"*, worauf Horatio erwidert:

"My lord, I did;
But answer made it none; yet once, methought,
It lifted up its head and did address
Itself to motion, like as it would speak."

(I, 2 S. 312.)

Allgemein war man überzeugt, daß die Geister besondere Beweggründe haben, wenn sie das Reich der Toten verlassen, so z. B. um einen Mörder der verdienten Strafe zu überliefern usw. Daher beschwört Horatio den Geist:

"If there be any good thing to be done,
That may to thee do ease, and grace to me,
Speak to me."

Aus einer Stelle in unserem Drama kann man entnehmen, daß das Umgehen von Geistern oft auf dem Weg der Strafe verhängt wurde. Denn der Geist sagt zu Hamlet:

"I am thy father's spirit;
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confin'd to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purg'd away." (I, 5 S. 324 u. 325.)

Geister, sagte man, können das Tageslicht nicht vertragen und verschwinden, sobald der Hahn den nahenden Morgen verkündet. Der Geist von Hamlet's Vater sagt:

"But soft! methinks I scent the morning air;
Brief let me be." (I, 5 S. 326.)

Viel Geltung hatte endlich die Ansicht, daß jemand, der über den Platz ging, auf dem ein Geist gesehen wurde, dem bösartigen Einfluß dieses Geistes unterworfen war. Deshalb sagt Horatio mit Beziehung auf den Geist:

"But, soft, behold! lo, where it comes again!
I'll cross it, though it blast me." (I, 1 S. 304.)

Vita.

Ich, Hans Ankenbrand, wurde am 10. Januar 1876 in Waldkirchen (Niederbayern) geboren, besuchte das Neue Gymnasium in Würzburg vom Jahre 1886 bis 1895 und widmete mich dann dem Studium der neueren Philologie an den Universitäten Würzburg und München von Wintersemester 1895/96 bis Sommersemester 1900. In Würzburg hörte ich Vorlesungen bei den Herren Professoren Förster, Külpe, Röntgen, Stölzle, Stürzinger, v. Wegele und in München bei den Herren Professoren und Dozenten Breymann, v. Müller, Schick, Sieper. Ferner beteiligte ich mich an den Seminarübungen der Herren Professoren Breymann, Schick und Förster, ebenso an den praktischen Übungen der Herren Lektoren Pirson und Blinkhorn.

Allen meinen verehrten Lehrern, besonders den Herren Professoren Breymann, Schick und Förster sei an dieser Stelle mein herzlichster Dank ausgesprochen. Außerordentlichen Dank schulde ich Herrn Professor Schick für die gütige Unterstützung, die er mir bei Anfertigung dieser Arbeit zuteil werden ließ. Außerdem muß ich ihm und Herrn Professor Breymann noch auf das wärmste danken für die mühevolle und zeitraubende Korrektur der Druckbogen.

Endlich möchte ich der Kgl. Bibliothek Berlin, der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, der Kgl. Universitätsbibliothek Göttingen und der Freiherrl. Carl v. Rothschild'schen öffentlichen Bibliothek zu Frankfurt a. M. für das freundliche Entgegenkommen meinen besten Dank aussprechen.